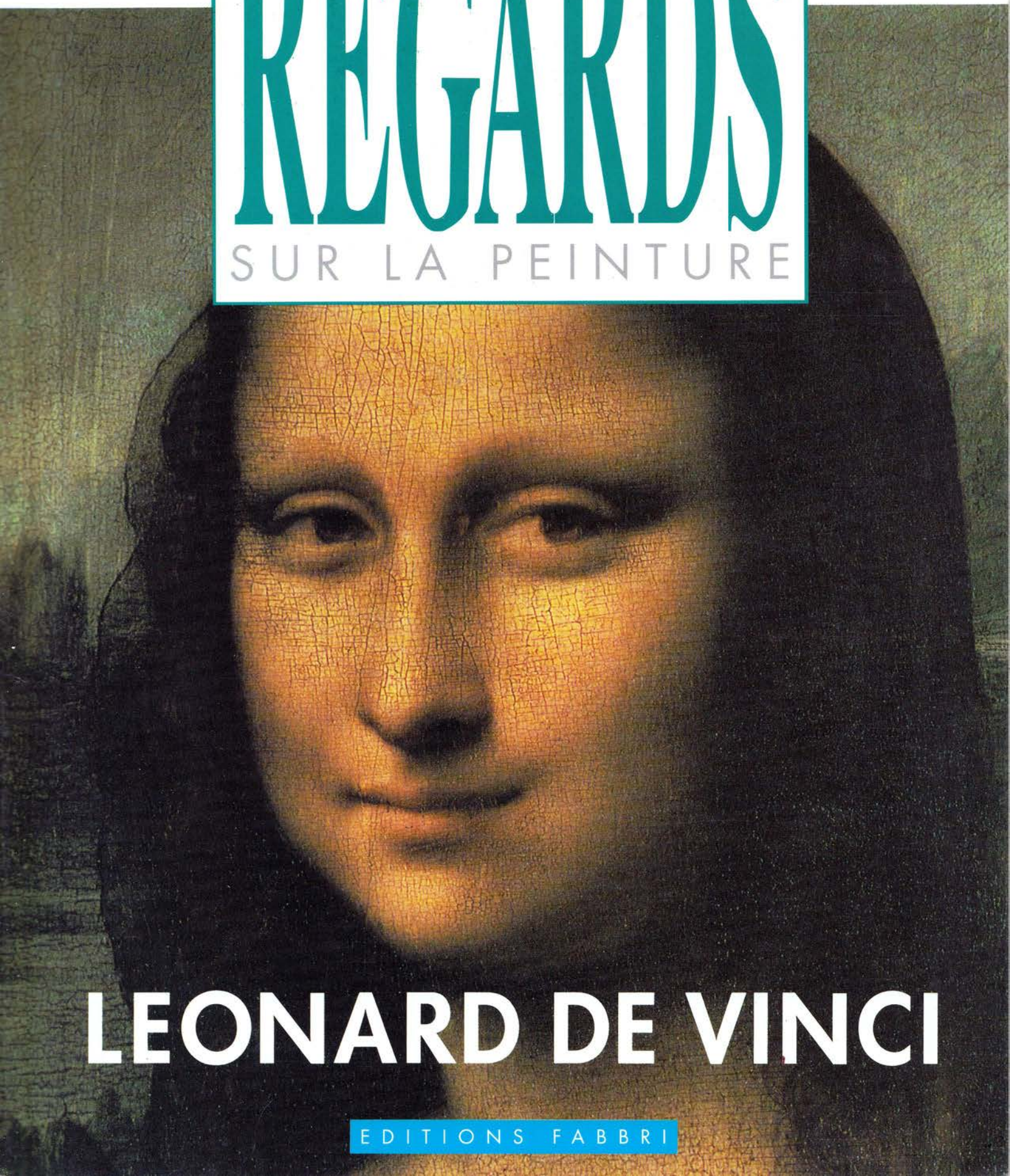
REGARDS SUR LA PEINTURE

5



LEONARD DE VINCI

EDITIONS FABBRI

REGARDS SUR LA PEINTURE

En vente un jeudi sur deux - N° 5

Edité par: Editions FABBRI, 11
boulevard Emile Augier - 75116 PARIS
- Tél.: 45 20 26 78

Directeur
Gaspare De Fiore

Textes
Gaspare De Fiore
Cristina Weiss

Traduction et Table chronologique
Sabine Valici

Directeur Editorial
Giuliana Zuccoli Bellantoni

Rédaction
Isabella Ascoli
Marisa Bussolino
Lodovica Magistrali

Maquette
Cesare Baroni (Direction artistique)
Paolo Cajelli

Secrétaire de rédaction
Cesarina Caramel

PROCHAIN NUMERO:

RENOIR

Abonnez-vous à REGARDS SUR LA PEINTURE
Recevez directement chez vous REGARDS SUR LA PEINTURE au prix bloqué de 25 francs le numéro pour l'ensemble de la collection.

Offre spéciale: si vous vous abonnez dès aujourd'hui, vous recevrez en cadeau les élégants coffrets de REGARDS SUR LA PEINTURE.

- 12 numéros = 300 francs
- 24 numéros = 600 francs
- Toute la collection = 1950 francs

Ecrivez à OGP-REGARDS SUR LA PEINTURE, 175/179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant votre règlement, sans oublier votre nom, adresse et code postal.

Le PREMIER COFFRET
de la collection
REGARDS SUR LA PEINTURE
est maintenant
en vente
chez votre marchand
de journaux,
au prix de 39 F.

Pour compléter votre collection
Les numéros parus peuvent être obtenus chez tous les marchands de journaux ou, à défaut, chez l'éditeur, au prix en vigueur au moment de la commande. Ils resteront disponibles pendant six mois après la parution du dernier fascicule de la série.
Ecrivez à OGP, 175-179 avenue Jean Jaurès - 75019 PARIS, en joignant à votre courrier 6 francs par numéro de participation aux frais d'envoi (Belgique: 45 FB par numéro; Suisse: 1,80 FS par numéro).
Les délais de livraison à prévoir sont d'environ trois semaines.
Pour toute réclamation, appeler le (1) 40 36 34 81.

Pour classer vos fascicules
7 coffrets spéciaux seront disponibles chez votre marchand de journaux.

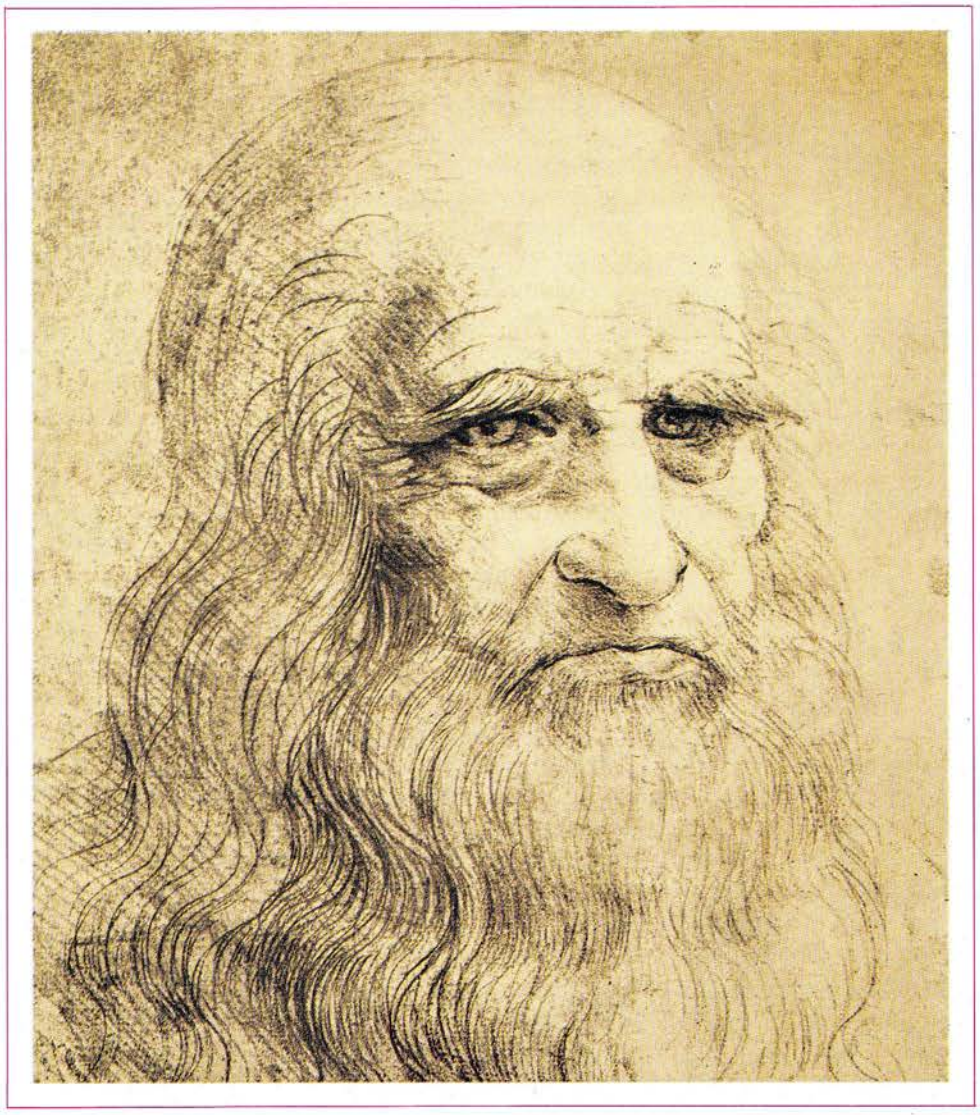
Editions Fabbri SARL. Siège social:
11 bld Emile Augier - 75116 PARIS
Associé unique: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. 91, via Mecenate - 20138 MILAN
Gérants: R. Valagussa et L. Bosio
Directeur de la publication: Luciano Bosio
Imprimé en Italie par Stabilimento Grafico Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A. - Milan
Distribution en France: NMPP
Dépôt légal: 4ème trimestre 1988. N° ISBN 2-907745-13-1

© 1988 Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A. - Milan

© 1988 Editions Fabbri pour l'édition française

Pour être mieux servis
En achetant chaque fascicule de *Regards sur la peinture* chez le même marchand de journaux et en y réservant à l'avance le numéro suivant, vous nous faciliterez la précision de la distribution et serez sûrs d'être immédiatement servis.

Photos: Scala, Florence: p. 4-5, p. 6-7, p. 14-15, p.22-23. Pour toutes les autres photos: Archives du Gruppo Editoriale Fabbri, Milan.



Autoportrait *(détail)*
1512 env. - Sanguine, 33,3 x 21,3 cm - Turin, Bibliothèque Royale.

LEONARD DE VINCI

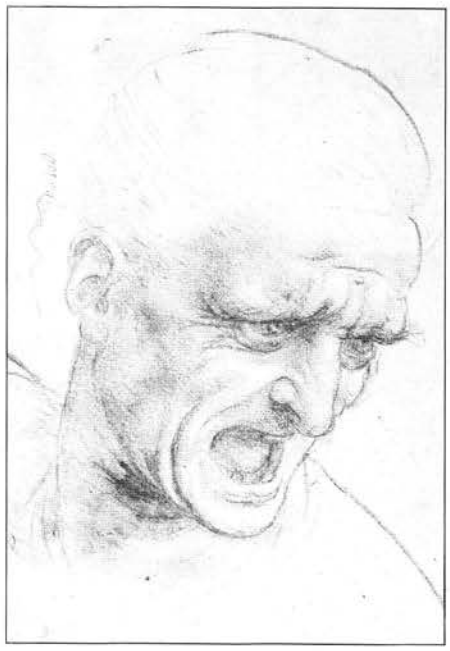
"Léonard fut véritablement admirable et divin... Si bien que la nature voulut tant le favoriser que partout où il dirigeait sa pensée, son cerveau et son âme, il montrait tant de divinité dans ses choses que pour atteindre la perfection de la promptitude, de la vivacité, de la bonté, de la légèreté et de la grâce nul autre ne lui fut pareil."

Giorgio Vasari

Léonard naît en 1452, à Vinci, près de Florence. Fils illégitime du notaire Piero, il est éduqué dans la maison de son grand-père paternel dans sa ville natale. En 1467, il part avec son père à Florence. Il entre, en 1469, dans l'atelier d'Andrea del Verrochio où il restera presque dix ans.

Dans *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1550), Giorgio Vasari affirme que ses premières applications du clair-obscur et l'étude attentive de l'expression des physionomies datent de cette période. L'atelier de Verrochio est non seulement le lieu de sa formation artistique, mais aussi celui de sa formation technique, surtout mécanique et hydraulique.

Pendant cette première période, Léonard affirme ses talents de peintre en exécutant l'ange de gauche et le paysage du *Baptême du Christ* de Verrochio, qui se trouve aux Offices, puis une *Annonciation* (toujours aux Offices) encore influencée par son maître. Il réalise aussi une autre petite *Annonciation*, qui faisait partie d'un retable et se trouve au Louvre, la *Madone à l'oeillet* et le *Portrait de Ginevra Benci*. Vers la fin de 1478 (selon une note écrite par lui-même), il com-



Etude d'une tête de guerrier *(détail)* - *Sanguine et crayon noir, 19,1 x 18,8 cm - Budapest, Musée National des Beaux-Arts.*

mence deux "Vierge Marie" dont il semble que l'une d'entre elles soit la délicieuse *Madone Benois* du musée de l'Ermitage de Léningrad.

En 1482 Léonard se transfère à Milan où il restera pendant presque vingt ans au service de Ludovic le More. Il est l'ingénieur du duc et le maître d'oeuvre de travaux hydrauliques et de bonification, de projets d'architecture et d'urbanisme, d'appareils et de machines compliquées destinées aux fêtes et aux spectacles de cour. Au moment de partir pour Milan, il laisse une ébauche à la détrempe de *L'Adoration des Mages*, le grand tableau que les moines de S. Donato de Scopeto lui avait commandé deux ans plus tôt. On pense, pour des raisons d'analogies évidentes, que l'esquisse à la détrempe de *Saint Jerôme* date aussi de cette période.

Le prestige indiscutable dont il jouit dans les milieux artistiques et auprès des humanistes, ne l'empêche pas de poursuivre ses études de mécanique et d'hydraulique, de se plonger dans l'anatomie, l'optique et la botanique, et enfin dans la géométrie et la physique. Au cours de ces années, il accumule un grand nombre d'observations et de réflexions sur la peinture, destinées à un traité dont il ne rédigera jamais la forme définitive. En 1493, le modèle en argile de la colossale statue équestre de François Sforza est exposé à Milan. Léonard y travailla pendant 15 ans. Mais les soldats français le détruiront en 1499 avant qu'il soit fondu en bronze.

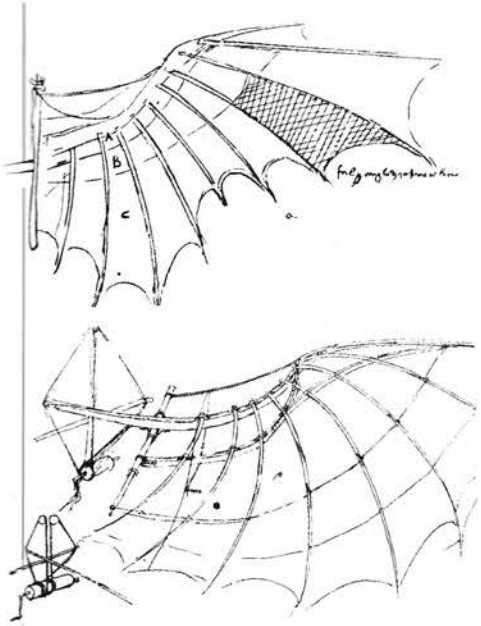
Il peint deux grandes oeuvres pendant son séjour milanais: *La Vierge aux rochers* et *La Cène*. Il existe deux versions du premier tableau qui fut commandé en 1483 par la Confrérie de l'Immaculée pour S. Francesco Grande: l'une, dont il est certainement l'auteur, fut cédée, non aux commanditaires, mais à un autre acquéreur, probablement Ludovic le More; l'autre, à laquelle les élèves du maître ont très certainement mis la main, fut remise à l'église à laquelle elle était destinée en 1506, plus de vingt ans après la commande. Quant à *La Cène*, elle est peinte sur un mur du réfectoire du couvent dominicain de S. Maria delle Grazie, sur la demande du duc Sforza. Léonard y travaillera de 1495 à 1498. Il exécute aussi probablement une série de portraits comme *La Dame à l'hermine*, le *Musicien*, la *Dame* du Louvre, plus connue sous le nom de la *Belle Ferronière*, et la *Madone Litta* de l'Ermitage (toutes ces oeuvres sont attribuées par les experts à Léonard).

Il fait le projet de décoration de la salle des As du château des Sforza, qui prévoit de recouvrir la voute d'un entrelac de branches d'arbre et de cordages (1498). Il ne néglige pas pour autant son activité d'architecte: il fait le plan de la tour-lanterne du Dôme (1487-90), donne des conseils pour la construction de la Cathédrale de Pavie (1490), étudie des projets pour des demeures privées.

Cinq têtes grotesques - *1490 env. Dessin à la plume, 26 x 21 cm - Windsor, Bibliothèque Royale.*

La chute de Ludovic le More (1499) l'oblige à fuir Milan pour Mantoue, puis Venise et enfin Florence où il est de retour en avril 1500.

De 1502 à 1503, entré au service de César Borgia, il parcourt la Romagne, visite Urbin, fait des projets de fortifications et dessine le plan de la ville d'Imola qui est un modèle de cartographie de la Renaissance. De retour à Florence, il poursuit ses recherches scientifiques avec de plus en plus de méthode et de discernement. Il se consacre particulièrement à l'anatomie humaine et animale. Ses recherches sur le vol des oiseaux (relatées dans le manuscrit de la Bibliothèque Royale de Turin) le poussent à étudier les courants aériens et aquatiques, le vent, les nuages, la flamme. Il rassemble avec soin ses dessins et ses notes et les met en ordre pour prépa-



Dessin d'une machine volante élaborée par Léonard grâce à l'observation du vol des oiseaux - Londres, British Museum.

rer la rédaction de plusieurs traités dont l'un sur l'eau qui est l'élément central de sa cosmologie dynamique.

C'est au cours de ce séjour florentin qu'il peint *La Joconde*, le portrait, selon Vasari, de Monna Lisa, la femme de Francesco del Giocondo.

En 1504, la seigneurie de la ville demande à Léonard et à son antagoniste, Michel-Ange, de décorer deux murs du salon des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio avec des épisodes de l'histoire florentine. Il est chargé de représenter la Bataille d'Anghiari: mais la technique choisie pour la fresque (des couleurs à l'huile - et non plus à l'eau - appliquées sur un enduit de stuc) provoque de tels inconvénients que l'oeuvre, qu'il ne terminera pas, sera ensuite recouverte. Il reste quelques copies anciennes de la partie exécutée qui raconte la lutte pour la possession de l'étendard.

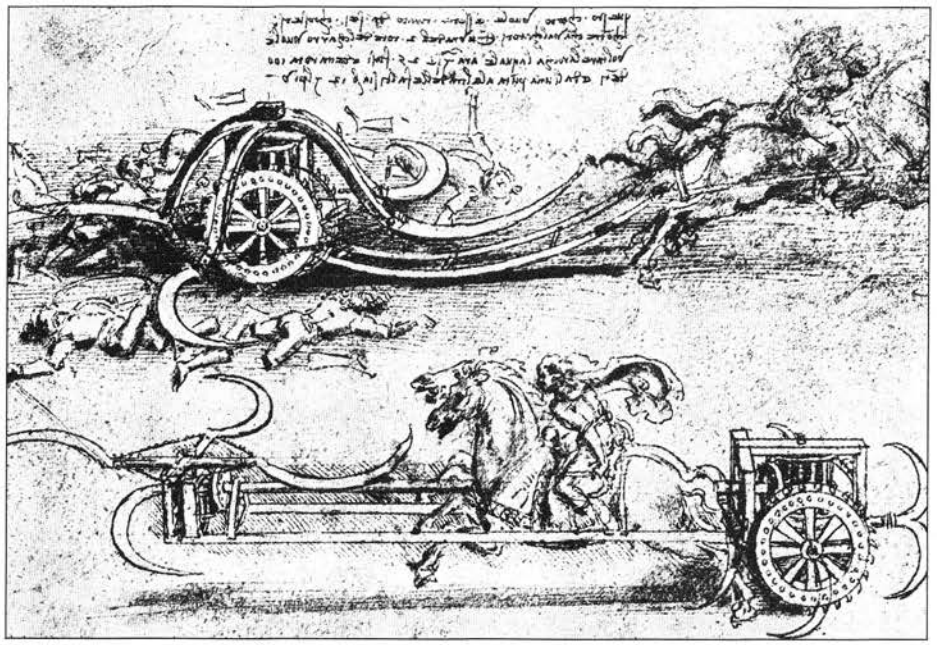
En 1506, le gouverneur français Charles d'Amboise l'invite à retourner à Milan. Il y restera jusqu'en 1513, à l'exception d'un autre séjour florentin entre 1507 et 1508 pour une affaire d'héritage. Il exerce surtout ses talents d'architecte au cours de cette seconde période milanaise: un projet de villa suburbaine pour d'Amboise, peut-être celui du sanctuaire de Santa Maria della Fontana qui, s'il est vraiment de lui, serait le seul qui ait été réalisé, et celui de l'agrandissement de la Villa Melzi à Vaprio d'Adda, où il est l'hôte de son élève préféré, Francesco Melzi, en 1513. En outre, il est chargé par le maréchal Gian Giacomo Trivulzio de dessiner un monument équestre pour son tombeau dans l'église des Santi Nazaro e Celso. Le projet ne fut jamais réalisé, mais les dessins existent toujours et se trouvent aujourd'hui à Windsor.

En 1513, il part à Rome, invité par le cardinal Julien de Médicis (le frère du nouveau pape Léon X), en compagnie de Melzi et de quelques disciples. Il ne peint presque rien. La seule oeuvre attribuée à la période romaine est le *Saint Jean Baptiste*.

Au début de l'année 1517, il accepte l'invitation du roi François I qui, en signe de son immense estime, lui assigne la résidence du petit château du Clos-Lucé, au bord de la Loire, près d'Amboise. Il se lance alors dans le projet grandiose d'un nouveau palais royal à Romorantin, sur la Saudre, qui ne sera jamais réalisé, mais qui servira en grande partie de modèle pour le château de Chambord.

Il passe ses dernières années à remettre sereinement en ordre ses documents pour la publication de grands traités; mais aussi à donner forme (dans l'extraordinaire série de dessins conservés à Windsor) à des visions apocalyptiques de déluges et de raz-de-marée, où il veut exprimer sa conception dynamique du cosmos. Il meurt le 2 mai 1519, assisté par le fidèle Melzi, auquel il lègue par testament ses manuscrits.

Etude pour la statue équestre du maréchal Gian Giacomo Trivulzio (détail) - 1510 env. - Windsor, Bibliothèque Royale.



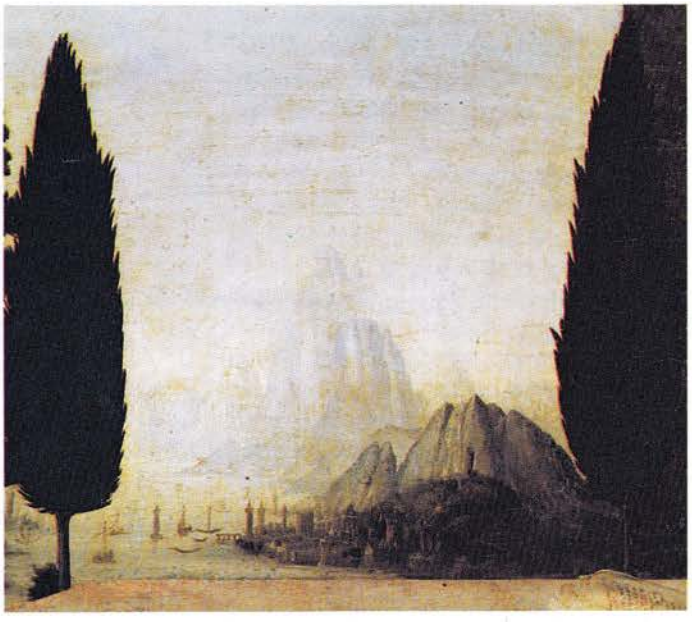
Chars armés de faux - 1490 env. - Dessin - Turin, Bibliothèque Royale.

ANGES ET PAYSAGE DU "BAPTEME DU CHRIST"

(détail) - 1472/75 - Huile sur panneau, 177x151 cm - Florence, Galerie des Offices

Léonard a dix-sept ans lorsqu'il entre dans l'atelier de Verrochio avec de nombreux autres élèves: comme tout un chacun, il copie les modèles et collabore avec le maître et ses disciples à la réalisation des oeuvres qu'on leur a commandées.
Il commence à mettre en pratique sa façon de penser et de "détremper" les couleurs en les estompant dans la transparence de l'atmosphère.
Peut-être Léonard se souvient-il du climat artistique de l'atelier de son maître, du trait net et anguleux, du contraste des tons qui caractérisaient les anatomies sculptées ou peintes de l'école florentine lorsque, dans son *Traité de la peinture*, il recommande au peintre qui étudie la figure humaine de ne pas trop mettre en évidence la structure du squelette et des muscles, pour éviter la rigidité.
Sans renier la tradition du beau dessin et du clair-obscur florentin, Léonard adoucit les anatomies du maître dans un "sfumato", un dégradé plus aérien, et estompe ses paysages voilés dans le lointain par l'épaisseur de l'atmosphère. Cet "air" qu'il qualifie de "gros" fonctionne comme un filtre qui, situé entre nous et les objets lointains, donne à ces derniers une tonalité bleue. Ces théories sont déjà à l'oeuvre dans l'une des premières réalisations du jeune Léonard, qui a dû être considéré comme un fort bon élève puisqu'au bout de cinq ou six ans d'apprentissage, il eut la possibilité et l'honneur de travailler de façon autonome et de peindre entièrement un des anges au moins du *Baptême du Christ* de Verrochio ainsi que le paysage du fond. Selon Vasari, Léonard peignit si bien ces visages et ces montagnes dans le lointain que le maître "ne voulut plus jamais toucher aux couleurs, désespéré de voir qu'un enfant en savait plus que lui". On remarque déjà la douceur du dessin et du "sfumato" dans l'ange de gauche et dans le paysage au dessus de la tête des anges où s'ouvre la vallée.

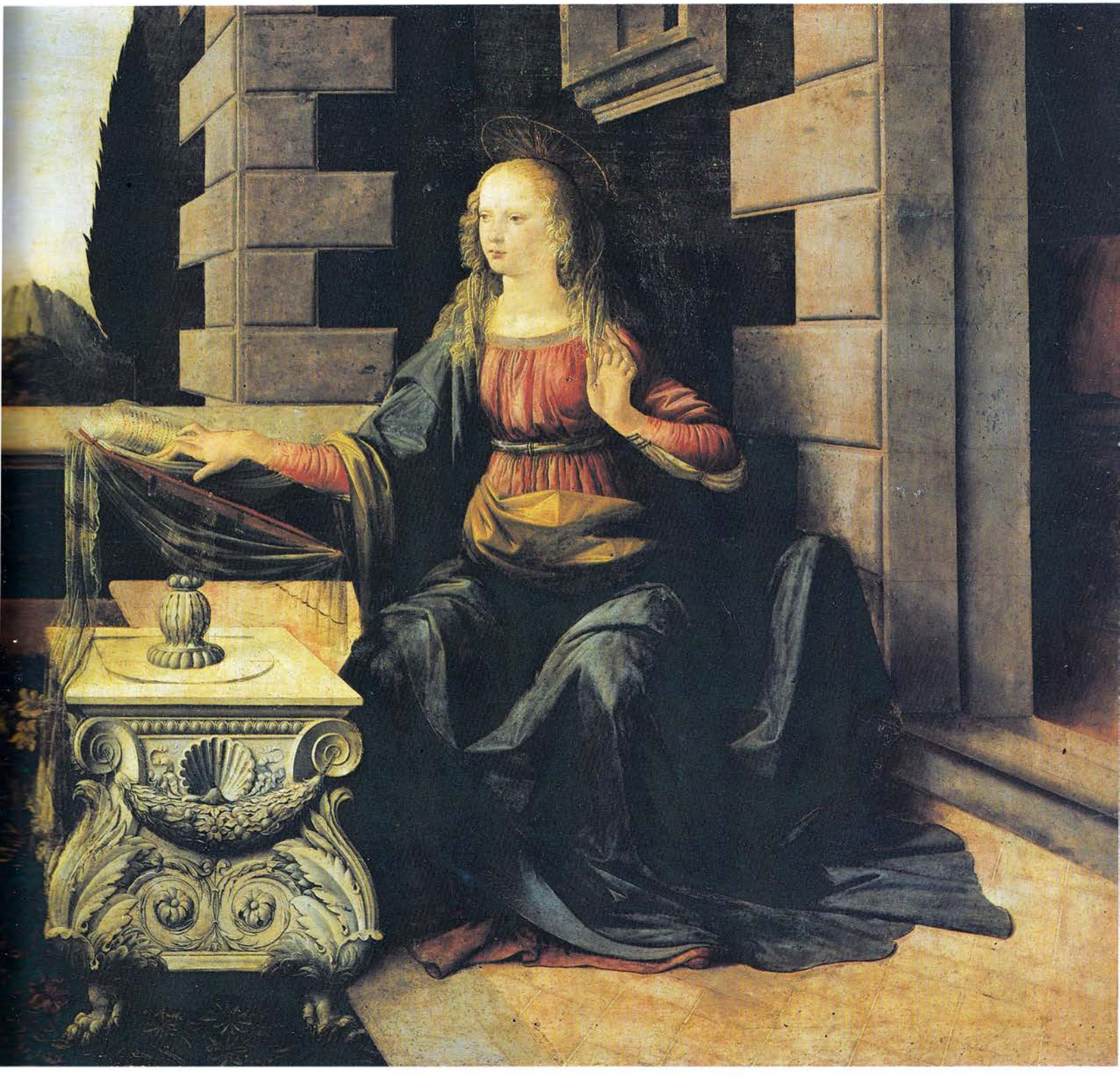
Le Baptême du Christ de Verrochio auquel Léonard collabora. On avait très probablement confié au jeune élève le "report" sur la toile du dessin des deux anges. Il transforma ce travail "de routine" en une création propre, conférant à sa "figure" (l'ange de gauche) une douceur toute nouvelle et au fond une profondeur vertigineuse.



Il est intéressant de remarquer la correspondance entre le fond du Baptême du Christ, compris entre le palmier et Jésus Christ, et celui de la partie droite de l'Annonciation. Dans ces oeuvres de jeunesse, Léonard affronte déjà le problème du "lointain", des paysages reculés qui apparaissent dans presque tous ses tableaux.

L'ANNONCIATION

1472/78 - Huile sur toile, 98x217 cm - Florence, Galerie des Offices

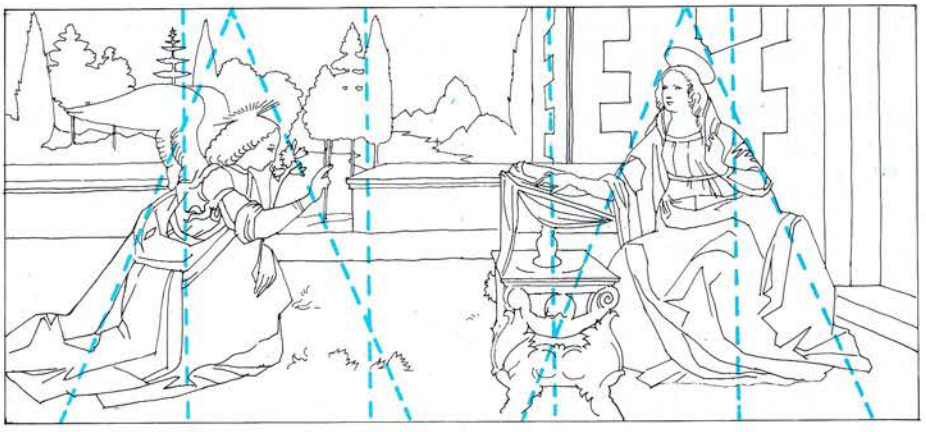


Léonard vient d'avoir vingt ans lorsqu'il commence à peindre cette toile pour le couvent de San Bartolomeo di Monteoliveto, et l'on retrouve déjà tous les éléments et les caractéristiques de sa peinture.
Il associe les couleurs selon la théorie qu'il exposera plus tard dans son *Traité de la peinture* : il se laisse guider par les accords entre les couleurs fondamentales et complémentaires; il associe le bleu et le rouge dans les vêtements de la Vierge, le vert et le rouge dans ceux de l'ange, des couleurs dont "la compagnie confère grâce l'une à l'autre".
L'accord des couleurs est celui de la nature même puisqu'il se base sur ce que Newton appellera quelques siècles plus tard le "spectre solaire", c'est à dire la suite ininterrompue de couleurs correspondant à la décomposition de la lumière par réfraction dans un prisme (et que Léonard remarque dans les reflets d'une goutte d'eau).
La composition du tableau est dans la tradition de l'iconographie de l'Annonciation avec l'ange qui arrive à

Derrière le muret qui divise le panneau en deux bandes horizontales, Léonard aligne savamment des arbres de formes différentes, parfaitement rendus. La série s'interrompt au centre qui s'ouvre sur un paysage remplissant l'espace entre la figure de l'ange et la Vierge. Ce paysage avec ses tons bleutés s'enfonce dans la transparence de l'horizon et contraste avec le rideau sombre des arbres.

Les plantes et les fleurs du tableau sont dessinées avec une précision et une science qui dérivent des longues études de Léonard sur les végétaux.
Cet Ornithogalum Umbellatum *(à gauche) et cette* Anemone Nemorosa, *conservés à Windsor, en sont un exemple.*

gauche et la Vierge qui reçoit le message à droite. Le récit se termine comme toujours par un élément qui le "clôt": une niche, un baldaquin, un mur. Ici, Léonard place devant la Vierge une sorte de pupitre dessiné dans ses moindres détails qui est un vrai morceau de bravoure. La scène est close par l'angle de deux murs décorés de bossages qui font ressortir les surfaces planes. La figure de Marie se détache sur le fond sombre des murs.



La rigueur scientifique de la formation de Léonard influence la composition de ses peintures; ici, il divise le rectangle du tableau en cinq parties: dans les deux premières, il inscrit le triangle de la figure de l'ange, dans les deux dernières, celui de la Vierge. Au centre, le rectangle du ciel et des montagnes.

L'équilibre de la composition est d'autant plus remarquable qu'il s'agit d'une oeuvre de jeunesse. La correspondance des mouvements de l'ange et de la Vierge est parfaite: au bras droit de l'ange en train de bénir, tandis que le gauche entoure le lys, correspond le bras droit de la Vierge, tendu sur le pupitre, pivotant légèrement pour tourner délicatement les pages du livre, tandis que sa main gauche grande ouverte se soulève en signe d'acceptation.

PORTRAIT DE FEMME

1474/76 - Huile sur toile, 42x37 cm - Washington, National Gallery of Art

"Il fit le portrait de la Ginevra d'Amerigo Benci, admirable chose pour laquelle il abandonna le travail des frères" nous dit Vasari dans la *Vie* de Léonard. Ginevra Benci était la soeur d'un célèbre cosmographe, ami de Léonard, Giovanni Benci. Le tableau nous est parvenu sans la partie inférieure qui représentait les mains croisées de la jeune femme comme dans *La Joconde* ou *La Dame à l'hermine*.
Ce portrait, qui reste dans la tradition de la Renaissance, a toutefois des caractéristiques particulières.
Léonard insiste longuement dans ses manuscrits sur les effets de la lumière et de l'ombre: il définit avec une rigueur scientifique l'ombre "primitive", "dérivative", "répercutée", "simple"; il analyse en particulier comment les ombres jouent sur les visages.
Ces recherches méticuleuses sur la lumière, l'atmosphère et les reflets colorés, Léonard les met en pratique dans leurs moindres détails dans ses portraits féminins. Ses figures "baignent" dans l'atmosphère et s'animent d'une vie subtile et mystérieuse.

Utilisant au départ l'éclairage trop vif et les contours trop nets et acérés de la tradition florentine, Léonard essaie d'entourer le visage de ses personnages d'une ombre transparente qui lie la figure au décor dans lequel elle se trouve. Son clair-obscur à lui, celui qui fait vivre ses tableaux est un contraste délicat d'ombre et de lumière, qui donne un effet de volume et de profondeur. Il plaide pour la complexité subtile des lumières intermédiaires: "Les contours et figures des corps ombreux se distinguent mal dans l'ombre comme dans la lumière, mais dans les parties intermédiaires entre la lumière et l'ombre, on les perçoit au mieux".
Dans ce portrait de la mélancolique Ginevra Benci, Léonard ne renonce pas aux connotations symboliques qui lui sont habituelles: un genévrier se déploie derrière le visage de Ginevra. Il se sert presque exclusivement de tons chauds et fait ressortir la pâleur du visage encadré par des boucles de cheveux roux et par le brun de l'arbre qui s'ouvre ensuite sur un paysage lointain de montagnes bleues que l'on aperçoit entre les branches.

LES COULEURS
Léonard utilise des tons chauds qui vont du brun du genévrier du fond (qui brode par endroit une dentelle d'épines sur le ciel) à l'orange des cheveux bouclés et au rouge de l'habit.
Ils contrastent avec le bleu des montagnes qui se dégrade dans le lointain.

LE "SFUMATO"
Dans ces visages nous retrouvons le "sfumato", le fondu, qui rend l'épaisseur de l'atmosphère autour des êtres et des choses: 1) dans le regard averti et plein d'amour de Sainte Anne sur la Vierge; 2) dans la suggestion mystérieuse du sourire de la Joconde; 3) dans l'ovale aristocratique de Cecilia Gallerani.

1

2

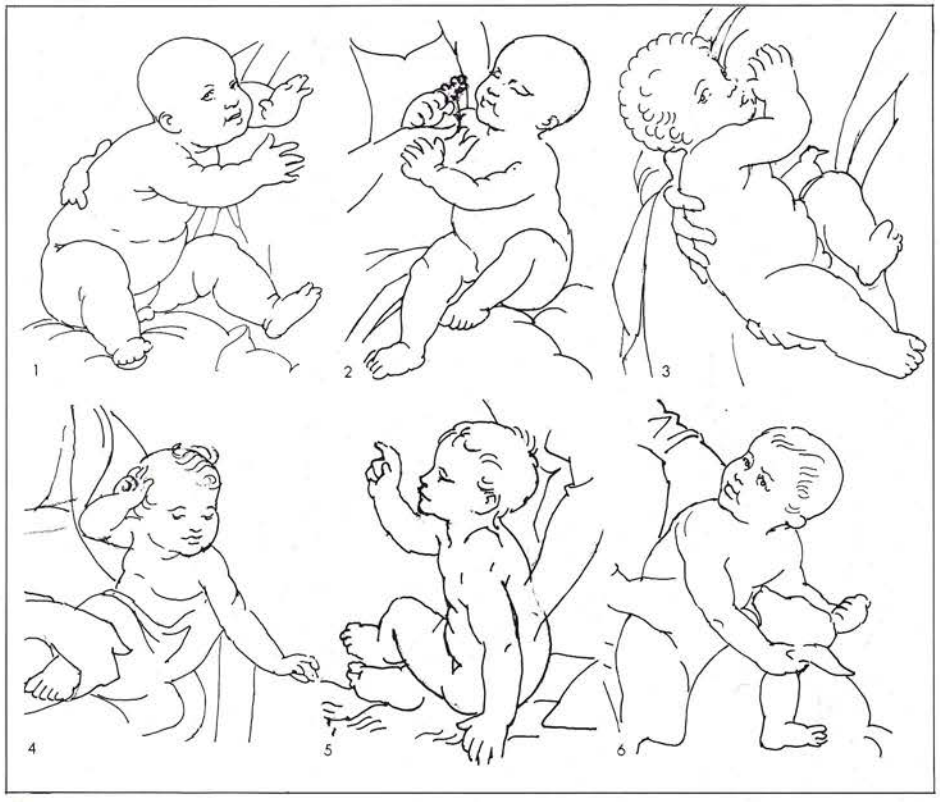
3

MADONE A L'OEILLET

1478/80 - Huile sur toile, 62x47 cm - Munich, Alte Pinakothek

Il s'agit évidemment d'une oeuvre de jeunesse, encore influencée par l'école de Verrochio dans la netteté et la solidité du dessin des figures. Mais la composition des personnages contre le mur du fond, la recherche chromatique et surtout l'étude du clair-obscur et des reflets, la vibration de la lumière sur les habits, les chairs et les fleurs semblent anticiper la théorie et la pratique des chefs d'oeuvres postérieurs.
Les couleurs de l'habit de la Vierge, dont l'alliance harmonique a été soigneusement étudiée, ressortent sur les tonalités sombres du fond. Le jaune du manteau, le bleu clair du corsage, le rouge de la robe resplendissent sur le brun du mur. Derrière la fenêtre jumelée, les bleus du ciel et des montagnes se perdent à l'infini.
"Les sommets des montagnes seront toujours plus sombres que leurs bases" précise Léonard car les "cimes pénètrent dans un air plus subtil" tandis que "plus près de la terre ou de l'eau, l'air est plus grossier". C'est encore et toujours l'atmosphère qui l'obsède, la poussière atmosphérique, l'épaisseur de l'air qu'il considère comme un véritable filtre qui donne une couleur bleue aux objets lointains.
Ici, Léonard divise son tableau en deux "espaces" séparés par un mur: un premier espace en deça du mur où la lumière et les reflets modèlent la figure de la Vierge, et un espace au delà du mur envahi par un paysage brumeux et fantastique.

A gauche: la Madone Benois *(1475/78); en dessous: la* Madone Litta *(1490). Dans ces deux peintures (Huile sur toile - Ermitage de Léningrad) Léonard "perce" aussi le fond d'une ou deux fenêtres pour créer une sensation de profondeur.*



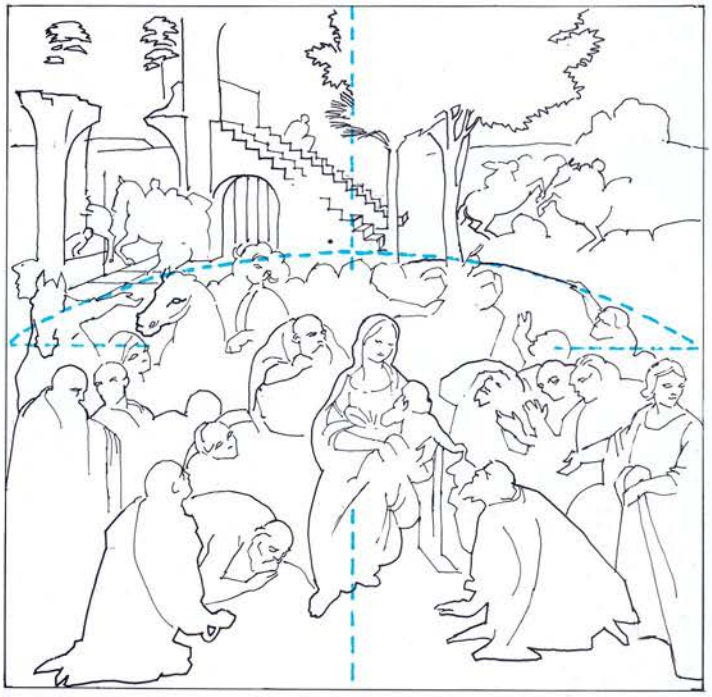
Les schémas se réfèrent à la représentation de la figure de l'Enfant Jésus dans: 1) la Madone à l'oeillet; *2) la* Madone Benois; *3) la* Madone Litta; *4) l'*Adoration des Mages; *5) la* Vierge aux rochers; *6)* Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant. *Tous ces exemples renvoient à un modèle d'enfant plutôt solide. Les enfants de la* Madone à l'oeillet *et de la* Madone Litta *sont particulièrement robustes.*

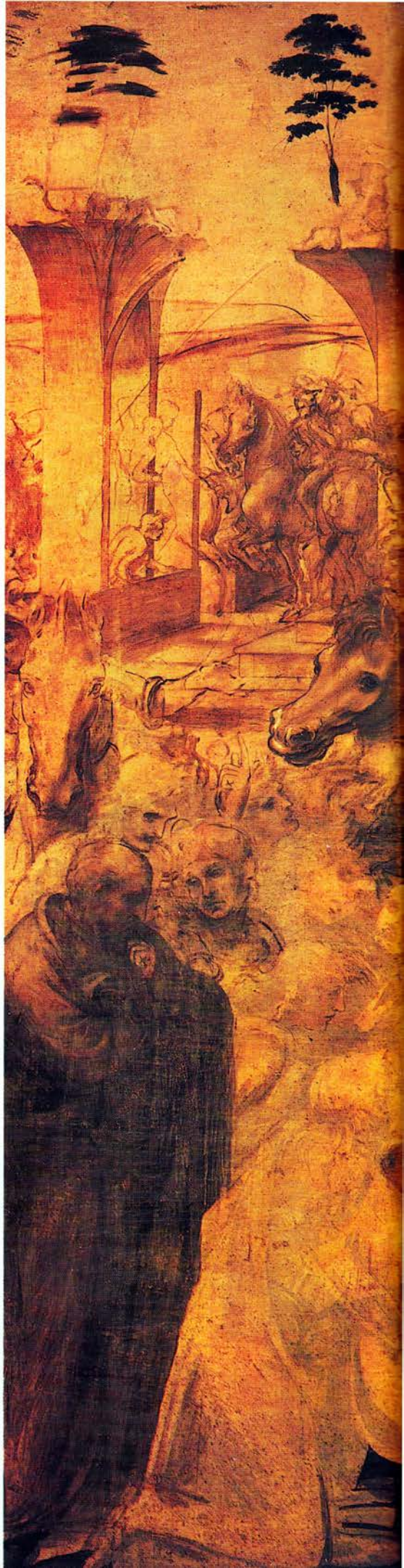
L'ADORATION DES MAGES

1481/82 - Panneau à l'état d'esquisse, 246x243 cm - Florence, Galerie des Offices

Le tableau fut commandé par les moines de San Donato a Scopeto, mais ne fut jamais terminé à cause du départ de Léonard pour Milan.
Dans son *Traité de la peinture*, Léonard explique comment peindre les "histoires" et les événements: les visages ne doivent jamais se ressembler, insiste-t-il, ni les mouvements; il vaut varier les attitudes, les expressions, les visages, les types et les vêtements.
Il applique scrupuleusement ses dires dans *L'Adoration des Mages* qui présente d'ailleurs des caractéristiques tout à fait nouvelles par rapport à l'iconographie traditionelle et à la composition rythmée et équilibrée du XV siècle (il suffit de penser aux *Adorations* de Gentile de Fabriano ou d'Antonello de Messine où la procession des Mages avance en bon ordre vers le groupe de la Sainte famille).
La composition de *L'Adoration* est sans doute la plus hardie de toutes celles de Léonard: la figure de la Madone à l'enfant au centre émane une lumière à la fois naturelle et mystérieuse qui se répercute sur les figures tout autour. Les attitudes de ces figures révèlent l'intensité de l'instant: les corps et les mains s'agitent, les visages ont des expressions violentes et dramatiques crées par des touches rapides de blanc de céruse sur le brun du terrain. Au fond, les cavaliers s'agitent au milieu des ruines dans la poussière de la bataille.
Léonard a aussi réfléchi sur les scènes de bataille dans son *Traité*: il remarque que plus âpre est la lutte, plus épaisse est la poussière, et l'on distinguera d'autant moins les figures des combattants; ceux qui sont près doivent être peints en détail jusqu'à représenter la "rougeur de leurs visages", ceux qui sont éloignés seront des silhouettes sombres dans un champ clair. Il y aura ceux qui sont mortellement blessés, recouverts de poussière et ceux qui cherchent à se battre à coups d'ongles et de dents...

Devant: le demi-cercle qui comprend la scène principale avec la Vierge et la foule qui l'entoure. Et derrière, l'écran formé par le grand arbre qui unit le ciel et la terre: le fond qui est ici particulièrement original.
Le tronc de l'arbre divise le fond en deux parties: à gauche, les ruines d'une construction voûtée sous laquelle s'agitent des chevaux et des cavaliers; à droite, des cavaliers en train de batailler tels des fantômes dans la poussière.



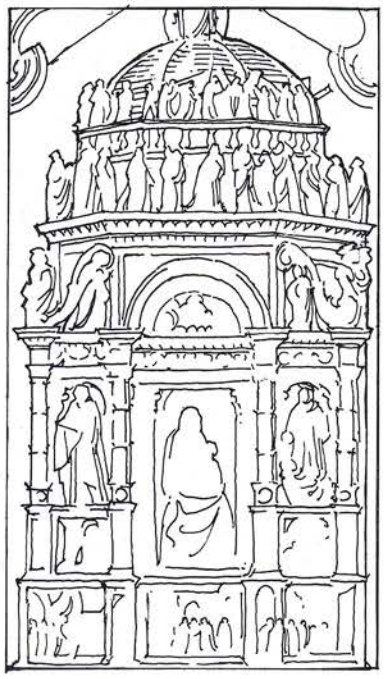


LA VIERGE AUX ROCHERS

1483/86 - Huile, 198x123 cm
Paris, Musée du Louvre

En avril 1483, les frères De Predis, peintres et miniaturistes, et Léonard sont chargés par la Confrérie de la Conception de décorer l'autel de leur chapelle de San Francesco Grande à Milan. Léonard exécute donc *La Vierge aux rochers* (dont une première version est conservée au Louvre, et une seconde, faite en collaboration avec des élèves, se trouve à la National Gallery de Londres).
Il se dégage de cette *Vierge aux rochers* une atmosphère étrange, divine et humaine à la fois, qui semble inviter l'observateur à "entrer" dans le tableau en franchissant la frontière invisible entre la réalité et la représentation. Cette sensation est provoquée par deux éléments caractéristiques de l'art de Léonard: la grâce naturelle des quatre figures unies par le jeu des regards et des mains; et le décor avec les plantes et les rochers, qui ne sert pas seulement de fond, mais plonge les personnages dans des profondeurs fantastiques qui évoquent le mystère divin.
Dans l'un des nombreux chapitres du *Traité de la peinture* dédiés à la représentation des montagnes et des paysages montagneux, des plantes et des rochers, Léonard précise que le peintre doit montrer les sommets abrupts et arides des montagnes avec leurs "petites plantes rabougries" ou les racines qui pointent entre les mottes sèches; puis, en descendant vers la vallée, représenter les plantes de plus en plus vigoureuses et remplies de branches et de feuilles en n'oubliant aucune des espèces "qui composent de telles forêts".
Mais au delà des préceptes pour "figurer les qualités et les espèces des pays montagneux", il reste l'extraordinaire sensation d'assister à un dialogue surnaturel, d'une poésie mystérieuse, rythmée par les expressions des visages et des mains et répercutée par le paysage enchanté des rochers qui fuient à l'infini.

La Vierge aux rochers - *1503-06*
Huile sur panneau, 189,5x120 cm - Londres, National Gallery.



Le croquis représente l'architecture de l'autel de bois de l'église de l'Assunta e S. Lorenzo à Morbegno dans la Valtellina: il fut construit sur le modèle de celui de l'église de S. Francesco à Milan (qui fut détruit) pour lequel Léonard fut chargé de peindre la Vierge aux rochers.
Le tableau devait avoir une grande force plastique et une grande profondeur pour ne pas risquer d'être étouffé par les décorations qui ornaient l'autel.

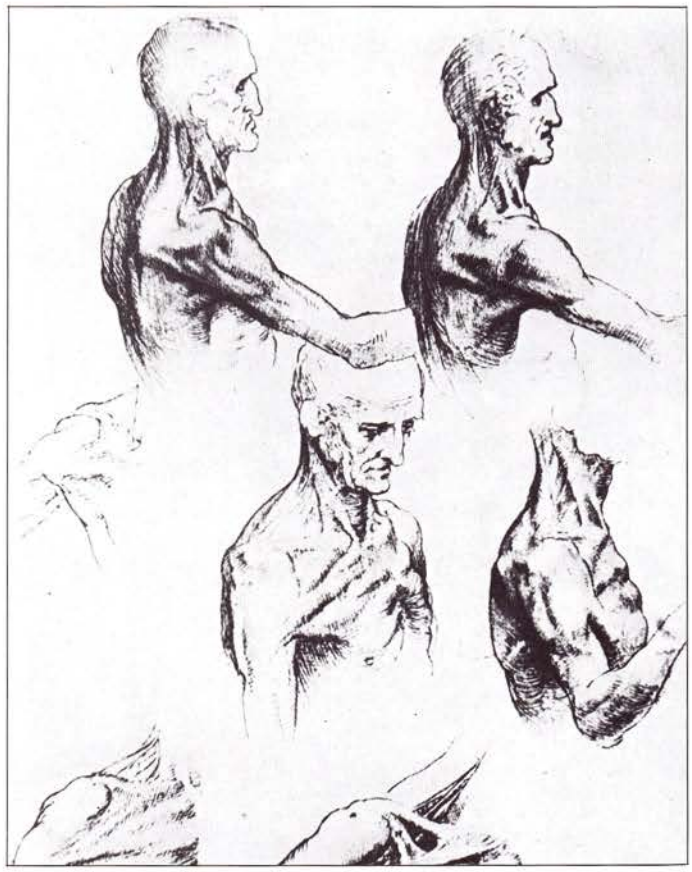
LE DIALOGUE DES MAINS
Dans ce tableau, les mains - comme les regards - dialoguent entre elles. De sa main droite, l'ange montre à Jesus, qui le bénit de sa menotte, Saint Jean-Baptiste, agenouillé, les mains jointes; les mains protectrices de la Vierge s'appuient sur ce triangle idéal.

SAINT JEROME

1480/82 - Panneau à l'état d'esquisse, 103x75 cm
Rome, Pinacothèque Vaticane

Une autre peinture inachevée qui, entre autres qualités, pousse l'observateur à "compléter" le tableau avec son imagination.
Les figures sont seulement dessinées et traitées avec une couleur unique (à l'exception du visage du saint dont l'expression dramatique est rendue avec minutie). Derrière la silhouette superbement synthétique du lion rugissant, la grotte mystérieuse semble inviter le regard.
La composition est exemplaire: de la courbe de la queue et du corps du lion au premier plan à la figure du saint, au centre et au deuxième plan, contenue dans un triangle; au fond sombre qui fait ressortir le personnage, encadré à droite et à gauche par la lumière du paysage; aux tons, ocres pour les figures et bruns-bleuâtres pour le fond derrière la figure du saint; enfin à l'étude anatomique du visage creusé par la douleur et du corps au raccourci parfaitement réussi.
Pour peindre le saint, Léonard a disséqué minutieusement des cadavres et étudié la variété des mouvements humains et animaux.
Il recommande: "Quand tu représentes les nus, fais en sorte que tu les représentes entièrement, et puis finis ce membre qui te paraît le meilleur, et sers-toi de lui pour construire l'harmonie de l'ensemble".
Le croquis qui apparaît dans la zone claire sur la droite de la paroi de la grotte a suscité la curiosité de générations d'exégètes. C'est le dessin d'une église à double pente vue de haut. Peut-être s'agit-il d'une note de Léonard, destinée à disparaître une fois le tableau terminé.

La monochromie de ce tableau non terminé n'empêche pas Léonard d'ouvrir le mur de la scène sur un horizon lointain de montagnes, qui rappelle le fond de la Vierge aux rochers.



Léonard étudia longuement et précisément l'anatomie des corps, vivants ou morts (et le fonctionnement de toutes les "machines"), pour comprendre et pouvoir représenter la mécanique du corps humain. Les dessins présentés ici - des études des muscles du dos et du cou (1503 env. - Windsor, Bibliothèque Royale) - rappellent l'anatomie de Saint Jérôme.

LA DAME A L'HERMINE

1485/90 - Huile sur panneau, 54x39 cm
Cracovie, Czartoryski Muzeum

Le nombre de portraits féminins sur l'ensemble de l'oeuvre peinte de Léonard est assez frappant. Bien qu'il n'y ait rien d'étonnant à ce que des dames influentes se fassent peindre par un artiste de renom: "sa réputation avait tellement grandi que toutes les personnes qui se délectaient de peinture, mieux la cité toute entière voulait qu'il leur laisse quelque souvenir..." (Vasari dans la *Vie* de Léonard).
De son côté, Léonard avait besoin de gagner sa vie et de ne pas mécontenter ses protecteurs.
Le portrait de Cecilia Gallerani, l'une des maîtresses de Ludovic le More, la fameuse "dame à l'hermine", est l'un des plus beaux de l'artiste. Léonard la représente en raccourci, le visage à peine tourné sur l'épaule gauche, une hermine blanche - symbole du duc et de la pureté - dans les bras. Les couleurs des vêtements, rouge et bleu ciel, le blanc de la fourrure de l'hermine, l'incarnat du visage encadré par les cheveux précieusement coiffés et rehaussé par les perles sombres d'un long collier, ressortent sur l'obscurité du fond.
Mais ce qui frappe particulièrement dans ce tableau, dont la paternité n'est pas unanimement attribuée à Léonard, c'est le jeu de la lumière et des reflets sur le visage aux traits fins qui ressortent sur le fond sombre.
Léonard tend à éviter les contrastes crus et parfois trop violents des peintres flamands: ses transparences et ses reflets donnent l'illusion d'une lumière indirecte, renvoyée par un mur ou un écran, totalement moderne et semblable à celle des photographes d'aujourd'hui.

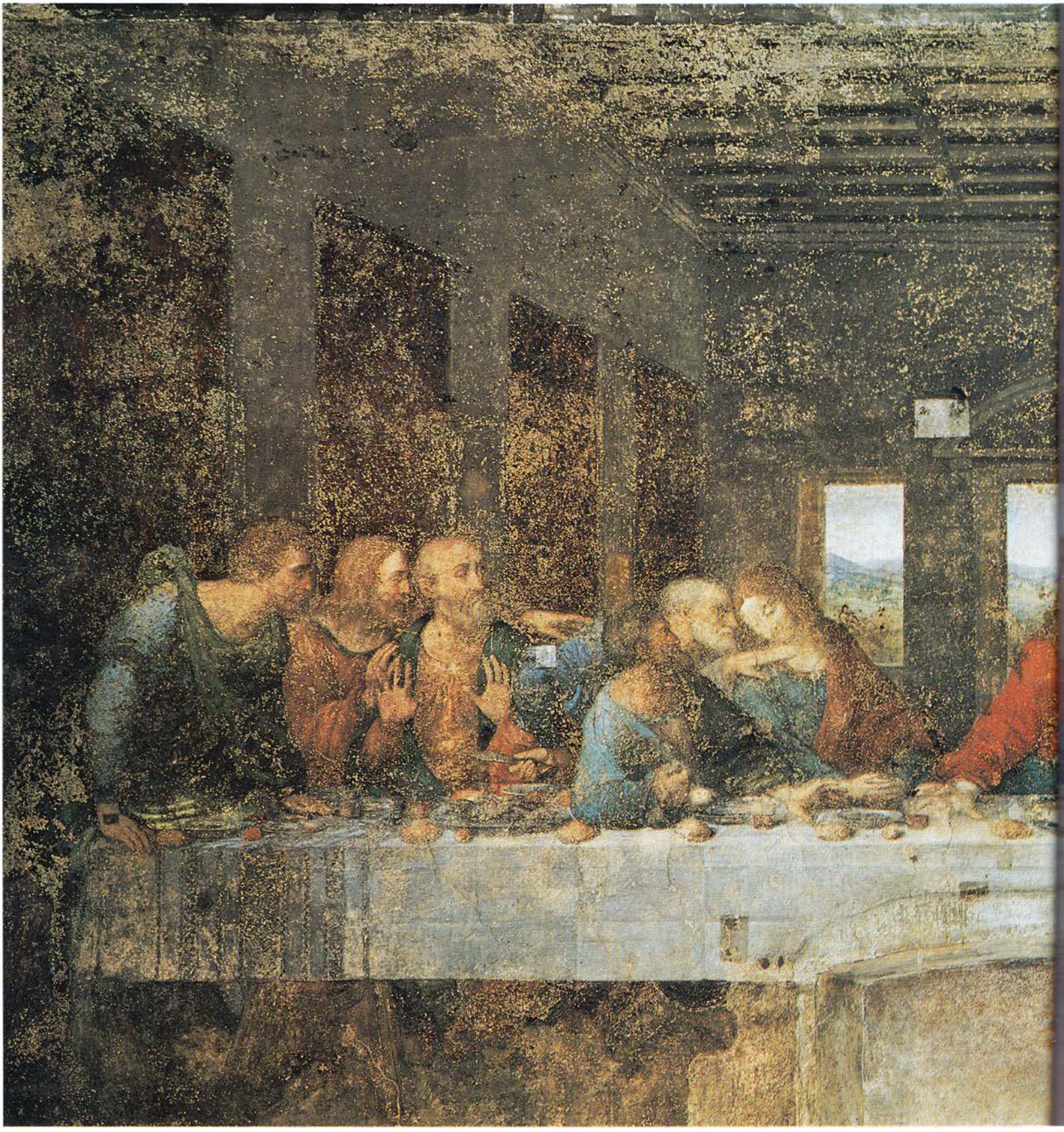
Portrait de femme *(Béatrice d'Este) - 1490*
Huile sur panneau, 51x34 cm - Milan, Pinacothèque Ambrosienne.
Dans tous ses portraits, Léonard introduit un élément personnalisant qui les rend uniques.
La personnalité de ces visages, qui révèlent une grande finesse psychologique, est ultérieurement soulignée par cet élément symbolique: le genévrier pour Ginevra Benci, l'hermine pour Cecilia Gallerani, le motif sur la manche de l'habit de Béatrice d'Este (ci-dessus) qui reproduit le "V" de "Vinci".
Du reste, l'amour de Léonard pour les jeux de mots est connu.
Il dessina toute une série de rébus dont le plus fameux comporte un ensemble de tables ("deschi" en vieil italien) suivi d'un lion au milieu des flammes.
Il faut lire (de droite à gauche, puisque c'était la façon d'écrire de Léonard): "Leon-ar-de-schi" ("arde" signifiant "brûle" et "leonardeschi" étant l'adjectif qualificatif formé d'après son nom).

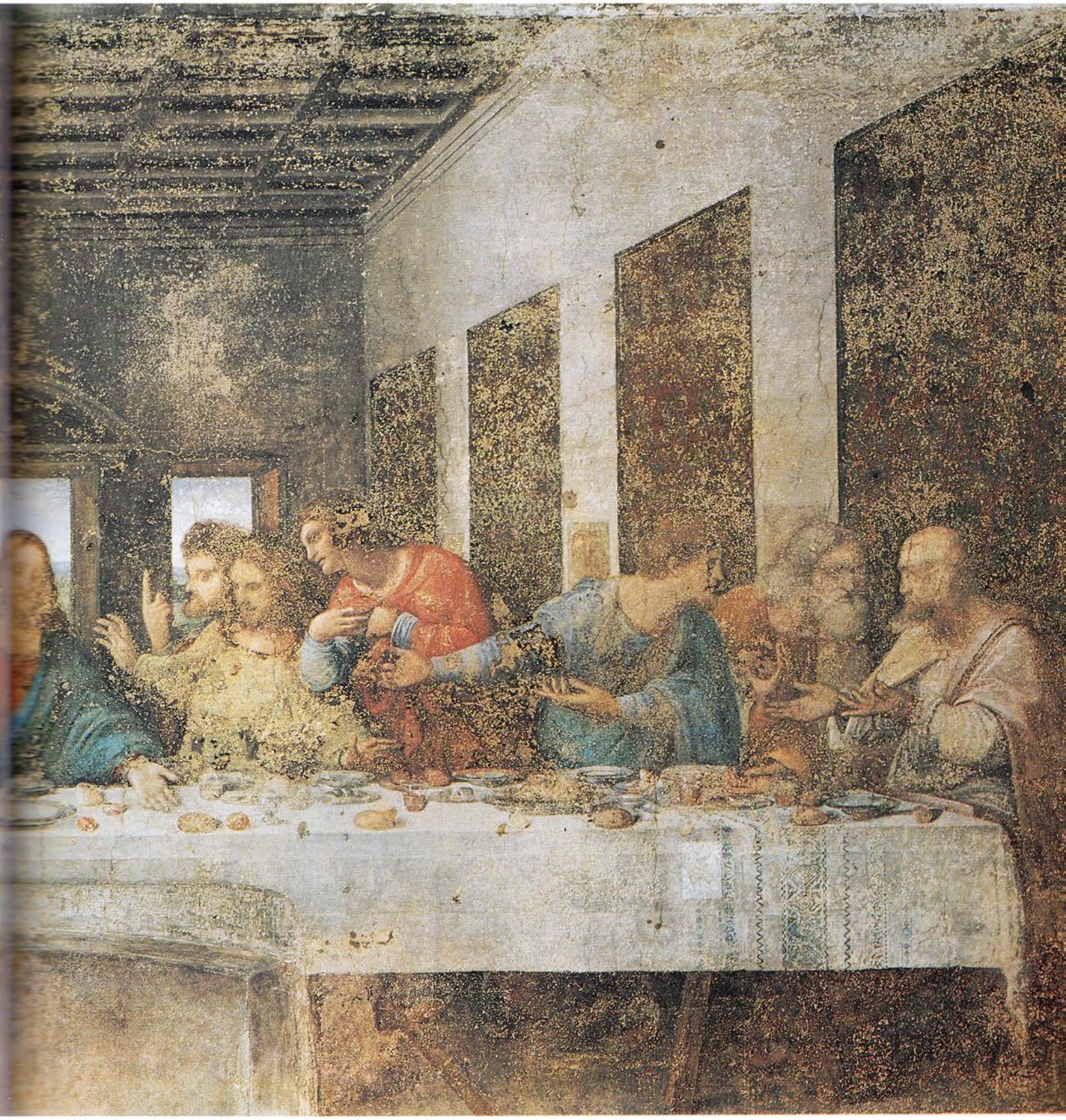
Les doigts fuselés de Cecilia Gallerani reprennent le motif des mains de la Joconde; mais dans le portrait de Monna Lisa, les mains ressortent mieux dans la morbidesse du clair-obscur. Ci-dessus: Etude de mains - *Pointe d'argent et céruse, 21x14,5 cm - Windsor, Bibliothèque Royale.*

LA BELLE FERONIERE
LEONARD D'AVINCI

LA CENE

1495/97 - Détrempe sur mur, 460x880 cm - Milan,
Réfectoire du Couvent de Sainte Marie des Grâces





On retrouve ici les aspects fondamentaux de la peinture de Léonard: la sensibilité de l'artiste et la rigueur du savant, la force du sentiment et l'ordre de la raison.
L'observateur participe à la scène comme s'il était un convive qui vient de se lever de table et entend, stupéfait et effrayé, le Christ dire: "L'un de vous me trahira".
Par quelle trouvaille, Léonard réussit-il à nous faire "entrer" dans la scène? Il fait tout simplement coincider le point de vue avec l'oeil du spectateur, créant ainsi l'illusion d'une continuité entre l'espace réel et l'espace imaginaire.
En d'autres mots, la perspective réelle de la salle continue dans la perspective de la scène peinte sur le mur du fond. Le spectateur entre de plain-pied dans la fiction du tableau et participe à l'intensité dramatique de l'instant.
Léonard brise la rigidité de la disposition symétrique des Cènes toscanes du XV siècle en choisissant l'instant le plus dramatique, celui de l'annonce de la trahison à venir, et en saisissant ses personnages dans le désordre de leurs gestes et l'angoisse de leurs expressions.
La composition est contenue dans les deux carrés qui composent le

LA RESTAURATION
La restauration de La Cène (ici, le détail de la tête de Mathieu avant et après la restauration) fait ressortir les magnifiques couleurs originales qu'avec le temps, l'altération du matériel et la fumée avaient rendu sombres et opaques. Léonard aimait, on le voit, les couleurs claires et transparentes.

La Cène ne fut pas peinte comme une fresque (c'est à dire en étalant la couleur sur un enduit de mortier frais de façon à ce qu'en séchant elle s'imprègne dans le mur), mais à la détrempe (de la peinture à l'eau additionnée d'un agglutinant) sur un enduit sec car Léonard aimait revenir plusieurs fois de suite sur son travail et pouvoir faire des retouches.

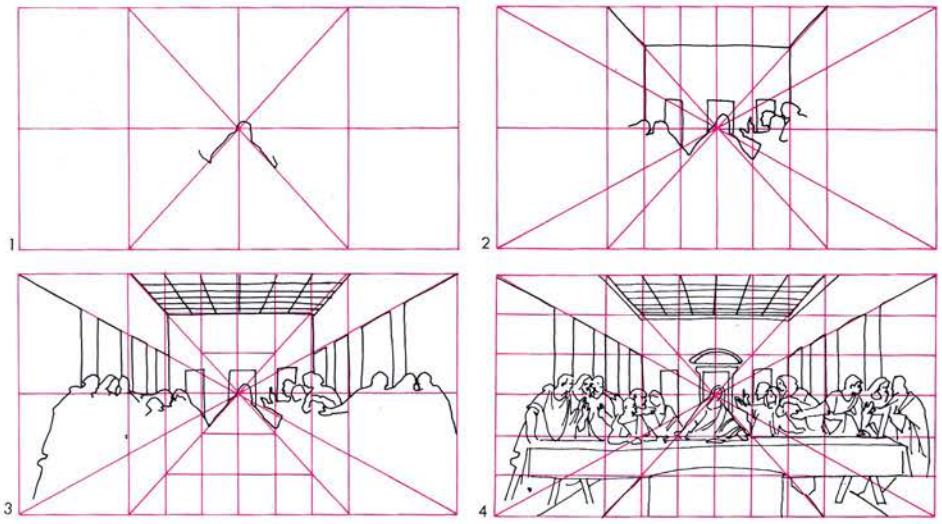
LE LANGAGE DES MAINS
Les sentiments qui secouent les apôtres les uns après les autres à l'annonce du Christ se lisent aussi dans leurs mains qui parlent de manière différente pour chacun d'eux:
1) les mains de Bartholomé appuyées sur la table;
2) les mains trahissant la surprise de Jacques le Mineur et André et la main droite de Pierre, tournée, avec le couteau; 3) la main crochue de Judas qui serre le prix de sa trahison; 4) la main innocente de Jean;
5) les paumes ouvertes de Jésus;
6) le doigt interrogateur de Thomas, à côté de la main déclamante de Jacques le Majeur; 7) les mains de Philippe et enfin, dans la séquence finale, 8) les mains de Mathieu, Simon et Thaddée qui s'interrogent en montrant le Christ.

1

2

3

rectangle du mur: il place les douze apôtres sur leurs diagonales en quatre groupes de trois; deux groupes à droite et deux groupes à gauche de la figure centrale.
Dans le premier groupe à gauche, Bartholomé, Jacques le Mineur et André, debout, parlent entre eux; dans le second, Pierre se penche vers le Christ derrière la figure de Judas qui recule en serrant le sac d'argent tandis que Jean s'interroge, rempli de désespoir; dans le troisième groupe, à droite, Thomas lève le doigt, à côté de Jacques le Majeur et de Philippe, debout; dans le quatrième, enfin, Mathieu et Simon s'adressent avec de grands gestes de la main à Thaddée qui est en bout de table.
L'unité de chaque groupe n'empêche pas l'expression de la personnalité de chacun des personnages qui se lit sur les visages, dans les attitudes et le mouvement des mains.
L'étude attentive des mains et des gestes, la composition des mouvements constituent l'un des aspects les plus extraordinaires de cette Cène. Léonard y est depuis toujours très attentif, mais il y apporte ici un soin particulier. Tout comme à la nature morte qui s'étale sur la table, d'une beauté extraordinaire dans sa simplicité extrême.

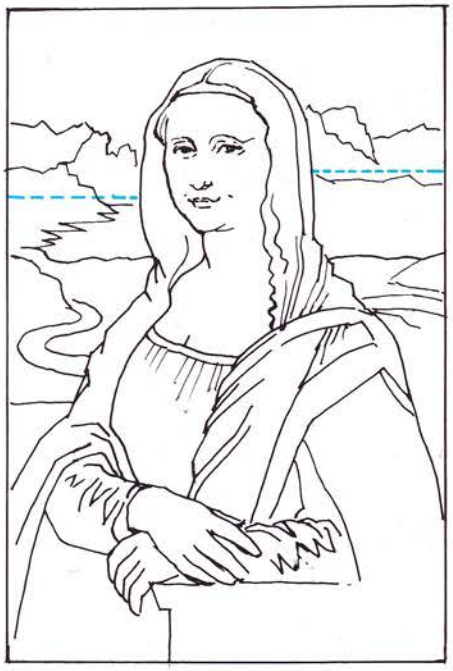


LA TECHNIQUE
La composition est rigoureusement basée sur une construction géométrique. Les croquis en illustrent les différentes phases:
1) Léonard met côte à côte un carré entre deux demi-carrés, puis il trace les diagonales du carré central;
2) il divise en six parties égales le côté supérieur du carré central et abaisse la perpendiculaire qui part de ces points;
3) en unissant deux à deux les points de rencontre des perpendiculaires et des diagonales, il obtient deux nouveaux carrés inscrits l'un dans l'autre; au centre, le plus petit contient la figure du Christ, entouré par les fenêtres et le bord de la table; autour, le carré intermédiaire délimite le mur du fond; les côtés des deux grands carrés marquent la position des pans de mur latéraux; 4) en divisant en trois la moitié inférieure du côté le plus court du rectangle et en traçant deux droites parallèles, Léonard délimite la superficie de la table.
Enfin les figures des apôtres sont disposées, trois par trois, dans chacun des quarts de la scène.

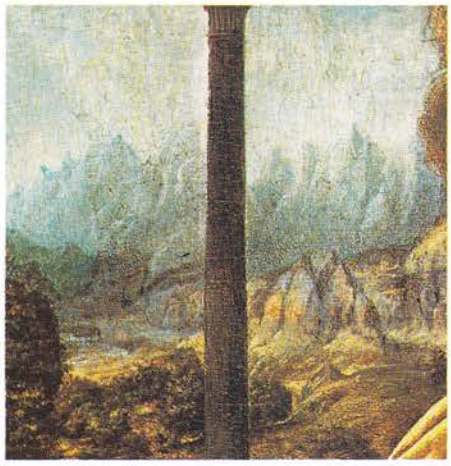
LA JOCONDE

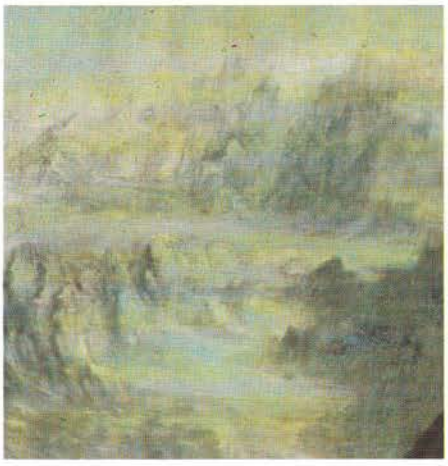
1503/06 - Huile sur panneau, 77x53 cm - Paris, Musée du Louvre

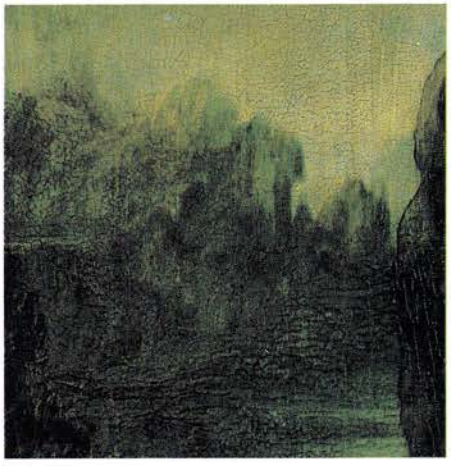
"Pense dans les rues, vers le soir, aux visages des hommes et des femmes quand le temps est mauvais, quelle grâce et quelle douceur ils ont... c'est que l'air alors est parfait." Léonard invite le peintre à analyser toutes les situations qui lui permettront d'utiliser le pouvoir de l'ombre de créer mystère et harmonie dans la vibration du clair-obscur.
La lumière du soir par temps couvert est l'un de ces instants propices. Et quand il conseille: "Regarde la lumière de la bougie et vois sa beauté; ferme l'oeil et regarde la de nouveau: ce que tu vois maintenant n'existait pas avant et ce qui existait n'est plus maintenant", il fait savoir que l'ombre donne vie aux objets, que les formes se modifient continuellement dans le jeu du clair-obscur qui est souplesse et suavité.
C'est donc là, dans les reflets changeants de la lumière, dans l'ombre qui voile et entoure de mystère, dans le "sfumato" qui estompe et modèle délicatement les contours, que Léonard trouve et cache en même temps le secret de la vie, invitant notre imagination à participer à l'alchimie de cette "re-création" de la réalité.
Ces deux extraits du *Traité de la peinture* sont probablement ceux qui nous permettent le mieux de pénétrer le mystère de *La Joconde*.
L'artiste semble demander à celui qui regarde son tableau de procéder de façon inverse à la sienne: tandis qu'il couvre son sujet des voiles successifs d'ombres transparentes, il invite l'observateur à soulever ces voiles, l'un après l'autre, et à découvrir dans le passage des ténèbres à la lumière, dans les yeux et la bouche, dans le regard et surtout le sourire, le mystère de la vie.
Au regard mystérieux, au sourire énigmatique s'ajoute l'étrangeté d'un paysage déroutant et fascinant. On a presque l'impression de pouvoir le parcourir en suivant la route qui serpente derrière l'épaule droite du personnage, mais on se perd ensuite dans la profondeur de l'atmosphère et de l'air "épais" où se noient les rochers découpés et l'horizon incertain.



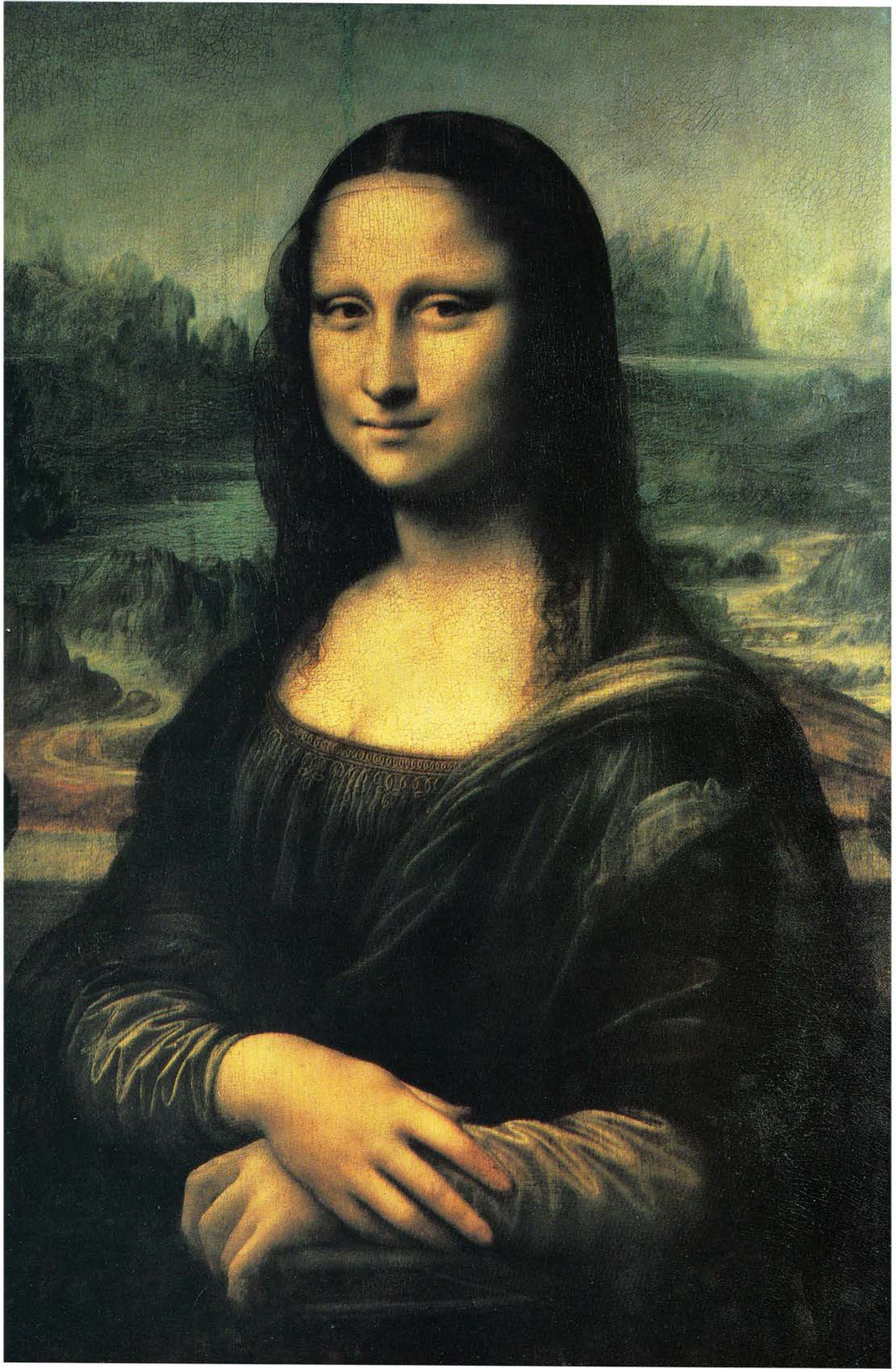
Le croquis souligne le "déséquilibre" du fond du tableau: la ligne d'horizon à droite de la figure semble s'interrompre contre les rochers, ce qui donne l'impression qu'une partie du paysage est plus haute que l'autre.







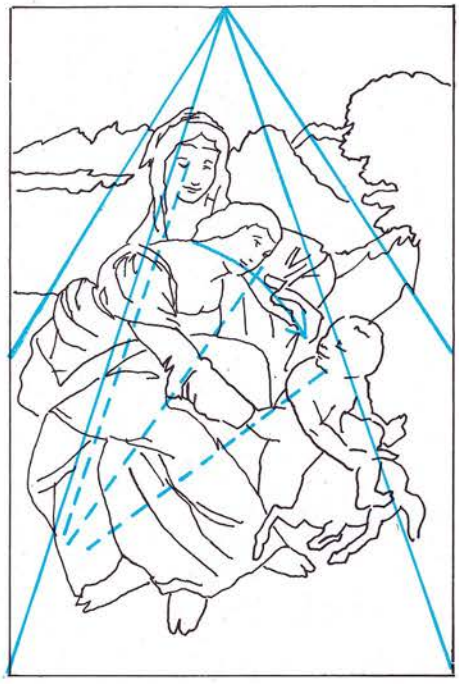
Léonard place "ses" montagnes dans le fond de la Madone à l'oeillet, *de* Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant *et de* La Joconde *non seulement parce qu'elles s'adaptent particulièrement bien à un paysage de brouillard que les filtres de l'atmosphère colorent de bleu, mais parce qu'elles sont le "signe" d'un monde imaginaire, à la fois, fantastique et réel, qui confère au tableau une dimension terrestre et spirituelle en même temps.*



SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT

1510 - Huile sur panneau, 168x112 cm - Paris, Musée du Louvre

En 1510, Léonard se décide à faire un tableau à partir du carton de Sainte Anne qu'il a exécuté dix ans auparavant et qui a suscité l'admiration des Florentins: "Finalement, il fit un carton représentant la Vierge, Sainte Anne et le Christ; non seulement ce carton combla d'admiration tous les artistes, mais une fois terminé, il fut exposé pendant deux jours à la curiosité de tous, hommes, femmes, enfants et vieillards, qui y allèrent à l'envie, comme ils font aux fêtes solennelles. Tout ce peuple fut plongé dans l'admiration, car on voyait sur le visage de la Vierge cette simplicité, cette beauté et cette grâce qui caractérisent la Mère du Christ, ainsi que la modestie et l'humilité mêlées de joie à la vue du bel enfant qu'elle tient avec tendresse sur ses genoux; son regard s'arrête, en même temps, avec douceur sur le petit Saint Jean jouant avec un agneau, tandis que Sainte Anne exprime par un sourire la joie profonde qu'elle éprouve en voyant sa descendance terrestre associée à la gloire céleste: toutes considérations qui, comme on sait, rentraient tout particulièrement dans la nature du talent de Léonard". (Giorgio Vasari) La composition pyramidale avec la figure de Marie assise sur les genoux de Sainte Anne et prête à prendre dans ses bras l'enfant, qui serre à son tour un agneau, est profondément originale. Cette scène si tendre et domestique prend une dimension surnaturelle grâce au paysage à la fois réel et fantastique de pics et de vallées voilés de bleu qui se perd à l'infini derrière les personnages. L'amour terrestre et l'amour divin sont unis dans ce tableau qui émane une tendresse et une spiritualité rarement égalées.



Le croquis met en évidence une sorte de mouvement tournant des figures, qui reste circonscrit dans la composition pyramidale. Ce mouvement crée un flux, une espèce de courroie de transmission de l'amour de la mère pour la fille, de la fille pour le Fils, du Fils pour l'agneau sacrificiel.

Le Carton de Sainte Anne (1498 - Fusain avec traces de céruse, 159x101 cm - Londres, National Gallery) marque le début de la maturité de l'artiste. On y trouve la même atmosphère de tendresse que dans le tableau du Louvre; et en plus, la force d'expression des personnages de La Cène. L'incroyable douceur du regard de la Vierge est identique dans le carton et le tableau du Louvre, mais le regard de Sainte Anne perd dans le second l'intensité qui le caractérisait dans le premier.

LE PEINTURE EST UNE SCIENCE

Pour Léonard, comme pour L.B. Alberti avant lui, la peinture fait partie des "arts libéraux" car elle est fondée sur la science et non sur la pratique, comme les arts mécaniques; mais il ne conçoit pas la science comme un processus uniquement intellectuel: "Nous appelons mécanique la connaissance engendrée par l'expérience, et scientifique celle qui commence et finit dans l'esprit, et enfin semi-mécanique celle qui naît de la science et aboutit à l'opération manuelle. Mais il me paraît que vaines et pleines d'erreur sont les sciences qui ne naissent pas de l'expérience, mère de toute certitude, et qui n'aboutissent pas à une notion expérimentale, c'est-à-dire dont ni leur origine, ni leur milieu, ni leur fin ne passe par aucun des cinq sens" (Cod. Urb. Lat. 1270, 19).

Cette position - qui doit être cependant interprétée avec souplesse compte tenu de l'extraordinaire liberté d'esprit de Léonard, réfractaire aux méthodes toutes faites - permet d'aborder de façon nouvelle, véritablement expérimentale, l'art de la peinture. L'oeuvre d'art naît de l'observation attentive de la nature et de la sensibilité de la perception de ses phénomènes.

Léonard ne se perd pas en considérations générales ou abstraites, mais affronte les questions soulevées par sa pratique, dont on peut lire les réponses dans chacun de ses tableaux: le rôle de l'ombre et du modelé, l'expression des états d'âme dans les physionomies, le problème de la perspective. Sur tous ces arguments, sa recherche et son analyse sont d'une telle finesse qu'il ouvre toutes grandes les portes de la modernité.

L'ETUDE DE LA PERSPECTIVE

Léonard remarque que plus la distance grandit, moins les contours des objets sont nets, jusqu'à devenir indistincts. Il constate que certains agents atmosphériques, le brouillard ou la vapeur, peuvent altérer la vision, et que les couleurs elles-mêmes changent avec la distance, comme le montre la teinte bleutée des montagnes

LEONARD ET SON TEMPS

	SA VIE ET SON OEUVRE	L'HISTOIRE	LES ARTS ET LA CULTURE
1452	Léonard naît à Vinci, près de Florence	La guerre de cent ans est en train de se terminer L'Empire ottoman, avec Mahomet II, est en plein essor, un an avant la conquête de Constantinople	Piero della Francesca commence la *Légende de la Croix* à Arezzo Titien: *Danaé*
1469	Il entre dans l'atelier d'Andrea del Verrochio à Florence	Mariage des "rois catholiques", Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon Laurent le Magnifique succède à son père à Florence	Mantegna décore depuis 1467 la *Chambre des Epoux* du palais des Gonzague à Mantoue P. Uccello termine la *Légende de la profanation de l'hostie* à Urbin
1472	Il exécute l'ange de gauche et le paysage du "Baptême du Christ" de Verrochio	Règne d'Edouard IV d'York, vainqueur de la Guerre des deux Roses, contre les Lancastre	Tintoret commence la *Bataille de Lépanto* à Venise
1480	Il termine la *Madone à l'oeillet* et commence *Saint Jerôme*	Ludovic le More usurpe le pouvoir de son neveu Gian Galeazzo Sforza à Milan	Naissance d'A. Altdorfer J. Bosch commence ses premières oeuvres
1481	Il commence *L'Adoration des Mages* qu'il ne termine pas	L'Inquisition se renforce sous le grand Inquisiteur Torquemada Mort d'Ivan le Terrible	Botticelli: *Scènes de la vie de Moïse, Tentation de Jésus* et *Châtiment des Lévites* à la Sixtine
1482	Il entre au service de Ludovic le More comme ingénieur militaire et organisateur de fêtes. Il commence la statue équestre de Francesco Sforza	Louis XI renonce à la Flandre après le mariage de Marie de Bourgogne avec l'empereur Maximilien d'Autriche	P. della Francesca écrit un traité de perspective (*De prospectiva pingendi*) et de géométrie (*De quinque corporibus regularibus*)
1483	Il commence *La Vierge aux rochers*	Mort de Louis XI; Charles VIII lui succède Richard III usurpe le pouvoir en Angleterre, à la mort d'Edouard IV	Première version en bas-allemand de la lègende de *Till L'espiègle*
1490	Il commence à rassembler des notes pour un traité sur la peinture	Régence de Boris Godounov en Russie	Michel-Ange: *Le Combat des Lapithes et des Centaures*
1495	Il commence *La Cène* du couvent de S. Maria delle Grazie	Charles VIII qui revendique le royaume de Naples, héritage de la maison d'Anjou, a conquis Naples l'année précédente, marquant le début des "Guerres d'Italie" qui dureront jusqu'en 1516	A. Dürer: la *Grande Crucifixion*
1498	Projet de décoration de la grande salle du château des Sforza	Louis XII reprend l'offensive comme héritier des Visconti. Il cède le duché de Valentinois à son allié César Borgia Vasco de Gama découvre la route maritime des Indes Savonarole est brûlé sur la place à Florence	P. de Commynes: les *Mémoires*

dans le lointain. C'est ainsi qu'il formule, à force d'observation, les fondements d'une "perspective aérienne" qui intègre et dépasse l'homogénéité abstraite et la régularité de la "perspective artificielle". Avec Léonard, l'espace devient naturel: il s'intègre dans l'atmosphère, se soumet aux conditions météorologiques, et ce dès les premières oeuvres, comme le *Baptême du Christ* où les contours du paysage perdent leur netteté, et les volumes leur consistance, derrière l'épaisseur du voile atmosphérique qui trouble délicatement la vision.

Dans presque tous les tableaux ultérieurs, de la *Vierge aux rochers* à *Sainte Anne*, Léonard va perfectionner son intuition et mettre en valeur sa potentialité fantastique: les distances deviennent démesurées, le profil des chaînes de montagnes devient flou comme une apparition, les brumes voilent ou dévoilent le paysage selon la fluctuation du vent. Dans les dessins du déluge, l'espace chamboulé par le choc des éléments, finira par se dilater totalement et échapper à toute règle.

L'OMBRE ET LA LUMIERE

Léonard n'a cessé de méditer sur le rapport entre l'ombre et la lumière. On peut mesurer l'évolution de sa pensée en comparant ses premières peintures florentines, où la précision du dessin est encore celle de la tradition picturale du XV siècle (l'*Annonciation*, par exemple), avec celles de la maturité comme le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre où la figure mystérieuse semble à la fois émerger et s'enfoncer dans l'ombre. Au départ, le peintre voulait se servir du clair-obscur et du dégradé pour que ses figures se détachent en relief du fond du tableau. Dans la *Madone Benois* déjà, les superficies sont modelées avec une énergie savamment dissimulée par la morbidesse extrême des clairs-obscurs. Dans *L'Adoration des Mages*, peinte peu après et inachevée, la scène ressemble à un bas-relief en bronze sur lequel glisse la lumière, créant ainsi une note dramatique et vivante.

1499	Il fuit Milan à la chute de Ludovic le More	Traité de Bâle: la Suisse se sépare de l'Empire d'Autriche Les Français entrent à Milan et chassent le duc Ludovic le More	Mort de Marsile Ficin, maître de l'école "platonicienne" à Florence L. Signorelli peint les fresques de la chapelle San Brizio à Orvieto
1500	Il est à Florence qui est alors une république	Ludovic le More est emprisonné à Loches Pedro Alvarez Cabral découvre le Brésil	Naissance de B. Cellini
1502	Il entre au service de César Borgia et le suit en Romagne et à Urbino	César Borgia conquiert la Romagne et le duché d'Urbino Règne de l'empereur aztèque Montézuma II au Mexique	L. Cranach l'Aîné: *Crucifixion* A. Sansovino sculpte le *Baptême du Christ* dans le Baptistère de Florence L'Arioste: *Roland Furieux*
1503	Il commence *La Joconde*	Mort de Pierre II de Médicis, fils de Laurent, chassé par les Florentins pour s'être allié à la France Jules II della Rovere, grand mécène, devient pape	D. Bramante est engagé par le Vatican pour plusieurs travaux. Son plus grand projet sera la reconstruction de la Basilique Saint Pierre, qui fut modifié par ses successeurs
1504	Il s'attèle à la fresque de la Bataille d'Anghiari au Palazzo Vecchio de Florence	César Borgia, dépouillé de ses terres par le pape, s'est réfugié à Cordoue	Michel-Ange termine son *David* à Florence Raphaël: *Le Mariage de la Vierge*
1506	Il retourne à Milan, invité par Charles d'Amboise Etudes pour le monument de Trivulzio	La République de Venise suscite la convoitise de princes italiens, du roi de France et de l'empereur d'Autriche	Copernic travaille sur sa théorie des mouvements planétaires dont il donnera une formulation mathématique en 1507
1510	Il commence *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* qui restera inachevé	Venise réussit à dissoudre la Ligue de Cambrai malgré sa défaite d'Agnadel (1509) et à retourner les anciens alliés contre la France Début de l'importation d'esclaves noirs dans l'empire espagnol	Naissance du sculpteur Jean Goujon B. Castiglione a commencé la rédaction du *Parfait Courtisan* où il vante "l'homme universel", idéal de la Renaissance Mort de Giorgione
1513	A Rome, il est l'hôte du cardinal Julien de Médicis, frère du pape	Léon X de Médicis devient pape La France est battue à Novare par la Sainte Ligue	Machiavel: *Le Prince* M. Grünewald est en train de peindre le *Rétable d'Issenheim*
1517	Il accepte l'invitation de François I à se rendre en France, près d'Amboise	Francois I est sur le trône de France depuis 1515 Luther affiche ses "95 thèses" réformistes à l'église du château de Wittenberg	L'humanisme est en plein essor; l'année précédente, Erasme a publié l'édition en grec du Nouveau Testament et T. More son *Utopia* L'Arioste commence ses *Sept Satires* Raphaël peint les *Loges* au Vatican
1519	Il meurt le 2 mai au château de Cloux au Clos-Lucé	Charles V monte sur le trône de l'empire d'Allemagne	Michel-Ange est en train de réaliser la chapelle funéraire des Médicis à San Lorenzo (Florence)

Puis l'ombre s'est mise petit à petit à servir à autre chose: elle devait atténuer, voire cacher, les contours et donner aux formes et aux figures un certain mystère. La *Vierge aux rochers*, dont la composition pyramidale est pourtant classique et précise, est l'oeuvre qui va le plus loin dans ce sens: le "sfumato", le dégradé, est tellement raffiné et délicat, en particulier autour des visages, qu'il crée une impression de mystère et d'intemporalité. Ce tableau exprime merveilleusement bien les idées de Léonard qui diffèrent assez largement de la tradition artistique florentine. Son modèle n'est pas l'art classique avec son idéal anthropomorphique d'harmonie et d'équilibre mais la nature elle-même, étudiée et analysée en profondeur: ombre et lumière ne sont que des phénomènes sensibles, mais ils peuvent devenir le véhicule de la beauté spirituelle.

Pour Léonard, les couleurs sont les tons de la lumière et des ombres: "Les couleurs mises dans les ombres participeront d'autant plus ou d'autant moins de leur beauté naturelle qu'elles seront dans une plus grande ou dans une moindre obscurité. Mais, si les couleurs sont situées dans un espace lumineux, alors elles seront d'une beauté d'autant plus grande que la luminosité aura plus de splendeur".

Le carton de *Sainte Anne* du musée de Londres appartient à la même lignée que la *Vierge aux rochers*: ici encore, la lumière crépusculaire émousse les formes avec une douceur extrême. Le peintre n'a même plus vraiment besoin de la couleur pour traduire dans son clair-obscur l'imperceptible dissolution des contours dans l'atmosphère.

La Joconde illustre comme nulle autre les possibilités infinies de cette technique: son visage immobile est animé par le jeu des ombres qui suggèrent une multiplicité d'expressions différentes. La comparaison avec *Ginevra Benci* qui est une oeuvre de jeunesse dont la facture encore traditionnelle contient déjà l'évolution future, montre le chemin parcouru par Léonard; en vingt ans, la finesse de l'analyse et la profondeur de la représentation n'ont cessé de croître.

LE PROBLEME DE L'EXPRESSION

Le troisième thème affronté par Léonard est celui de la correspondance entre les affects et les passions d'un côté et les gestes et les physionomies de l'autre: en bref, le problème de l'expression! Dans ses notes, il ne cessa jamais de recommander aux peintres d'étudier les personnes en train de discuter, de se mettre en colère ou de souffrir, et de chercher à découvrir la relation entre les mouvements et les émotions. Il pense d'ailleurs que c'est là, dans la capacité de représenter la diversité des attitudes, que réside l'universalité du peintre.

Ses études anatomiques, qui par la suite auront un caractère spécifiquement scientifique, naissent au départ en fonction de sa recherche esthétique, comme d'ailleurs ses études physionomiques qui l'ont poussé jusque vers la caricature avec la série de "têtes grotesques" (à Windsor).

Dans le *Saint Jerôme* de sa première période florentine, l'anatomie tourmentée du corps exprime le drame de la tension spirituelle. Mais les trois oeuvres qui donnent la mesure de la perfection atteinte par Léonard dans l'expression des corps et des visages sont *L'Adoration des Mages*, *La Cène* et *La Bataille d'Anghiari*.

Dans la première, la foule de personnages qui se presse autour de l'enfant passe du doute à la méditation profonde, de la certitude joyeuse à l'adoration. Dans la scène de la lutte pour l'étendard de la *Bataille d'Anghiari*, le thème est au contraire celui de la fureur incontrôlée: les visages deviennent des gueules grotesques et les gestes dévoilent la bestialité latente de la nature humaine. Quant à *La Cène*, Léonard a voulu saisir un moment particulier, chargé d'émotion: celui de la réaction des apôtres aux paroles du Christ "L'un de vous me trahira"; et il a réussi à traduire la diversité avec laquelle une même décharge émotive se manifeste dans le tempérament de chacun; non seulement, mais il a réussi à donner à l'excitation des gestes un équilibre classique qui ressort avec force sur le décor vaste et dépouillé.

LES DESSINS

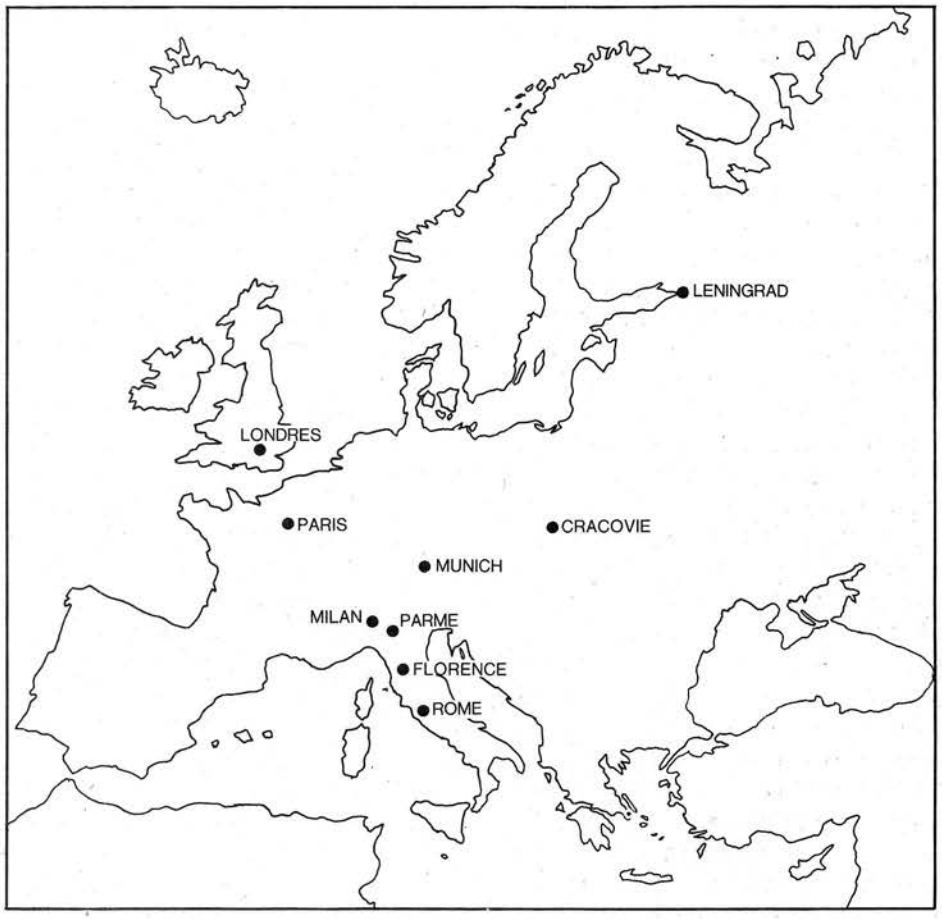
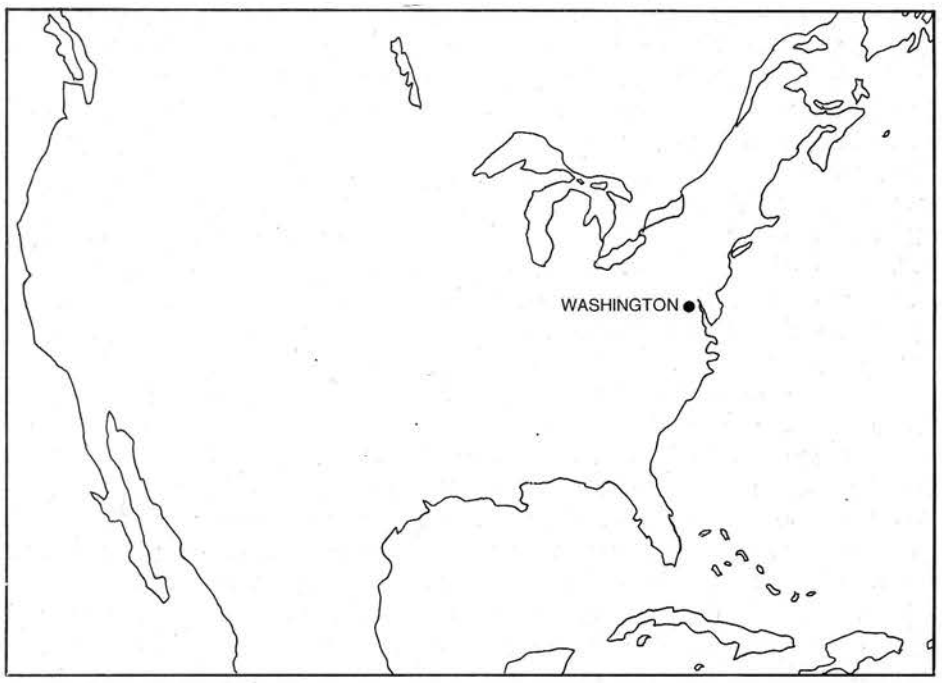
Les dessins de Léonard représentent un énorme patrimoine, sur des feuilles isolées, mais aussi et surtout sur les pages des manuscrits: soit 7700 pages environ. Ces manuscrits se divisent en deux groupes: ceux qui nous sont parvenus à l'état original, tels les carnets de différents formats avec des croquis, des esquisses et des notes (rédigées en "écriture spéculaire", c'est à dire de droite à gauche) sur divers arguments ou sur un thème spécifique (les quatorze manuscrits de l'Institut de France; le *Codex Trivulziano* de la Bibliothèque du Château de Milan, le manuscrit turinois cité précédemment sur le vol des oiseaux; les quatre "codici" Forster du South Kensington Museum de Londres; les deux manuscrits de Madrid, découverts en 1967; le codex du conte de Leicester à Holkham Hall); et les manuscrits composés par des collectionneurs avec des pages de provenances diverses comme le grand *Codex Atlantico* de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan et le *Codex Arundel* du British Museum de Londres. Il faut encore mentionner la célèbre collection de Windsor qui comprend les tables d'anatomie.

Certaines pages, dont la perfection laisse penser qu'elles étaient prêtes à être publiées, inaugurent l'illustration scientifique moderne. Les autres sont moins travaillées, mais illustrent parfaitement la façon de procéder de la pensée de Léonard: de l'image à la parole et de la parole à l'image en un va-et-vient réciproquement stimulant, où il est difficile de distinguer clairement l'aspiration scientifique de la recherche esthétique.

LEONARD DE VINCI DANS LE MONDE

EN FRANCE

PARIS • Musée du Louvre

A L'ETRANGER

CRACOVIE • Czartoryski Muzeum
FLORENCE • Galerie des Offices
LENINGRAD • Musée de l'Ermitage
LONDRES • National Gallery
MILAN • Château des Sforza-Salle des As; Couvent de Sainte Marie des Grâces-Réfectoire; Pinacothèque Ambrosienne
MUNICH • Alte Pinakothek
PARME • Galerie Nationale
ROME • Pinacothèque Vaticane
WASHINGTON • National Gallery of Art